


---

This is the **published version** of the article:

Arqués, Rossend. «La "Gerusalemme Liberata" de Tasso en la gènesi de "L'Atlàntida" de Verdaguer». Anuari Verdaguer, Núm. 1 (1986), p. 183-199.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/237982>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license

# LA «GERUSALEMME LIBERATA» DE TASSO EN LA GÈNESI DE «L'ATLÀNTIDA» DE VERDAGUER

Rossend ARQUÉS

És un fet prou sabut dels estudiosos que Verdaguer, quan residia a can Tona, escriví una carta al seu conegut Ferran Sellarès, datada els primers dies de 1867, en què li comunicava que «cada dematí, entre vuit u nou horas, ja m'hi veuria vostre passejar amun y avall ab la *Eneyda* o la *Gerusalem*, que son las obras que may me cansí de llegir ni penso traure'm dels dits, y que han de ser la mort de la meua musa, pus veu quant esgarrifosos son, al costat dels seus, sos dibuixos.»<sup>1</sup> Josep M. de Casacuberta, en la nota 15 que comenta aquesta carta, escriu que «L. C. Viada, en el treball abans citat, *J. Verdaguer als Jocs Florals de Barcelona*, diu que l'accèssit guanyat per Verdaguer al certamen del 1865 per la poesia *Los minyons d'en Veciana* consistí "en un exemplar de *La Gerusalemme liberata* i *L'Aminia* del Tasso, que devorà amb fruïció l'estudiant-poeta", el qual en tragué un gran partit —afegeix Viada—en les seves temptatives èpiques d'aquell -temps. Recordem que Jaume Collell, tan amic de Verdaguer, havia llegit *la Gerusalemme*: "no tenia encara quinze anys que en los solitaris recons de la Gorga, prop del Esquirol, recitava en veu alta" els seus cants (*Del meu fadrinatge*, 115).<sup>2</sup> Malgrat les meves indagacions, no he pogut confirmar la notícia de Viada, però sí, en canvi, el fet que aquest dos llibres de Tasso reunits en un sol volum (que avui es troba al fons Verdaguer de la Biblioteca de Catalunya<sup>3</sup>) foren una part del premi del concurs en què Verdaguer es va presentar amb *L'Atlàntida*, és a dir, de l'any 1877.

De tota manera no calia que el nostre poeta posseís personalment les obres de Tasso puix que, segons que sabem per Collell, es passava llargues estones a la biblioteca episcopal llegint en el racó dels llibres de literatura castellana, llatina i italiana<sup>4</sup>; biblioteca que era bastant rica per l'època. És allí on ell va poder llegir, si és que sabia l'italià, les obres de Tasso: *Le sette giornate del mondo creato* (Londres, 1780), *Aminia* (Londres, 1780), *Gerusalemme Liberata* (Londres, 1778) i *L'Amadigi* (Venècia, 1583). Allò que caldria saber és si coneixia prou bé l'italià per llegir *La Gerusalemme* (d'ara endavant GL). Sobre aquest particular hi ha un fragment d'una carta a Collell (26 d'agost 1884)<sup>5</sup> en què li comenta un fragment d'una lletra de Luigi Sunner —traductor de l'*Atlàntida* a l'italià—, on li plantejava uns problemes de traducció: «ajunta —escriu Verdaguer— t'envio una carta de Luigi Sunner, traductor de mos versos, que m demana lo sentit de quatre paraulas catalanas, duas de las quals estan tan mal escritas que no les entench (las subrayo): si tu que coneixes lo italià las entens, t'agrairé que li donis la traducció en lo vuyt de ma carta

que pots llegir. Ell tradueix l'indar del cel ab liminare del cielo: qué te n sembla?» D'aquí es pot deduir, segurament, que Verdaguer no tenia un coneixement gaire profund de la llengua italiana i, per tant, que no podia llegir la *GL*. Si això fos veritat, aleshores les nostres perquisicions haurien d'emprendre el camí de les traduccions de l'obra tassiana al castellà, de les quals n'existien un bon nombre.

Cal recordar, en aquest sentit, que el mateix J. M. de Casacuberta esmentava en la susdita nota que «un extracte molt extens, en castellà, d'aquell poema italià (*La Gerusalemme Liberata*) aparegué al setmanari «El Seminarista Español», que sortia a Vic; el seu text fou repartit en més de vint números, durant els anys 1867-68.» Es tractava, més aviat, d'una síntesi argumental i comentada del poema tassí, la importància de la qual, però, caldria subratllar amb vistes a una possible interpretació global de l'èpica i de la recepció de la *GL* en la Catalunya de Verdaguer, atès el volum de comentaris morals i religiosos, ultra els literaris, que hom hi troba. Cal afegir-hi, a més, que un redactor de la revista vigatana era Josep Soler, un llibre del qual és a la Biblioteca del Seminari Conciliar de Vic. Es tracta del poema de Milton, *El paraíso perdido* (3 vols., Madrid, 1844, traduït per J. de Escoiquiz, autor de *México conquistada* (1798), obra aquesta última que potser Verdaguer coneixia) que aparegué també resumit i comentat a les pàgines de «El seminarista Español» (1868-69), com també hi aparegueren comentaris de l'*Edda* escandinau i de l'*Eneida* de Virgili (1868). Tot plegat, si més no, ens informa d'un fort interès per la literatura èpica per part dels redactors d'aquesta revista i del públic lector, eclesiàstic, al qual s'adreçava.

Allèn d'aquestes dades, que un dia caldrà examinar més detingudament, convé recordar que a la primera meitat del segle dinou hom podia llegir la *GL* en diverses traduccions castellanes i franceses, com ens recorda Jordi Rubió i Ors en l'«Advertencia» a la seva traducció castellana de la *GL*,<sup>6</sup> que eren fruit en part de la dèria romàntica per l'èpica cristiana de Tasso i, en particular, per la figura infausta del poeta que, convertit en mite, personificà l'ànima rebel i dissortada del poeta romàntic per excel·lència. Melchor de Sas publicà l'any 1817 la *GL* amb el títol *El Godofredo o la Jersalem restaurada*, en endecasíl·labs espars<sup>7</sup>. L'any 1829 fou reeditada la versió que Juan de Señedo n'havia fet l'any 1586, i que havia estat publicada un any després. J. Caamaño i A. Ribot (1841 i 1872) en feren dues versions en octaves, el capità general «don Juan de la Pezuela y Ceballos, marqués de Pezuela y conde de Chestre», publicà la seva l'any 1855, i Marcial Busquets, l'any 1873. La traducció de Rubió i Ors és la que figura a la Biblioteca del Seminari Conciliar de Vic, i que va ser donada pel prevere «Josep Serra Salada» (el fet és, però, que no sabem des de quan es troba allà). Si a totes aquestes traduccions que podien circular més o menys per les biblioteques públiques i privades de Vic, hi afegim la gran quantitat de poemes èpics, en llengua original i traduïts, que hi havia segons hem pogut comprovar i gràcies també a les informacions d'Antoni Pladevall, tant a les biblioteques que freqüentava Verdaguer (Bisbat, Seminari i Círcol) com a la seva personal (on hi ha obres de Dante, V. Hugo:

*La fin de Satan* (edició de 1886), *La légende des siècles* (1875, 1877); Klopstock: *La Messiade* (1873), Lamartine, *La chute d'un ange* (1877), etc.), és ben clar que Verdaguer només havia d'elegir l'orientació del poema èpic que volia emprendre.

El lector d'avui, estrany a la pressió social i a l'entusiasme amb què s'acollí *L'Atlàntida*, s'adona de la desorientació de Verdaguer a l'hora de bastir el seu primer poema èpic, i pot admetre, sense que ningú faci gaires escarafalls, la crítica que, en el seu moment, li va fer Miquel Costa i Llobera: «L'Atlàntida no té acció, no té caràcters, no pot interessar, ni tan sols és un poema»<sup>8</sup>. És a fi d'examinar, en contrast amb la *GL*, aquestes deficiències estructurals i de conformació dels personatges, que compararé el poema tassià no solament amb *L'Atlàntida* acabada (que, de fet, ja ho anticipo, té molt poca relació amb *GL*), sinó també amb els precedents de l'obra, sobretot el poema *Colom*<sup>9</sup>, tant pel que fa al model èpic (1a. part), com pel que fa als préstecs, paral·lelismes i manlleus (2a. part), bo i deixant de moment al tinter les possibles confrontacions amb els traduccions castellanes que Verdaguer va poder consultar i llegir.

## 1

Quan Verdaguer s'enfronta amb el poema sobre Colom<sup>10</sup>, que ha de narrar les gestes del navegant —per a ell— genovès, té present, si més no intuïtivament, els models de l'*Eneida* i de *La Gerusalemme Liberata*. Això vol dir que té consciència de voler desenvolupar una estructura que camina envers un objectiu que no solament s'adscriu a les lleis de l'èpica horitzontal, és a dir, de la narració en el pla de la versemblança, sinó també a les de l'eix vertical o simbòlic<sup>11</sup>, objectiu que s'ha de convertir en el veritable nucli ordenador de totes les altres històries paral·leles. Si bé aquest model d'estructura vertical l'inicià Virgili, fou Tasso, seguint les petges de Dante, qui cristianitzà el model virgilià, substituint els déus per un món de poders ultraterrenals dividit en dos pols oposats: les forces del Bé (Déu i els àngels) i les del mal (Satanàs i els diables), que actuen sobre els esdeveniments i els personatges del pla horitzontal, i a través dels quals el poeta ens comunica els símbols i els significats teleològics de totes aquelles gestes i d'aquells cavallers. Tasso, en aquest sentit, no pot ser més clar quan manifesta en la primera octava del poema,

«Canto l'arme pietose e'l capitano  
che'l gran sepolcro liberò di Cristo.  
Molto egli oprò co'l senno e con la mano,  
molto soffrì nel glorioso acquisto;  
e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano  
s'armò d'Asia e di Libia il popol misto.  
Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi  
segnì ridusse i suoi compagni erranti.»<sup>12</sup>

Declaració que situa perfectament el lector en els dos nivells en els quals

es mourà el poema, alhora que l'informa de la lluita ferotge, però vana, que el diable (a través dels moros) mantindrà amb Déu (mitjançant els croats). D'aquí sortirà una estructuració perfectament equilibrada del poema en el qual cada intervenció d'un dels pols ha de comportar l'acció de l'altre (les actuacions del Diable tenen la funció de retardar, mentre que les de Déu intenten corregir i superar els obstacles).

Verdaguer devia intuir que el seu *Colom* havia d'integrar aquests dos nivells i construir un poema èpic on prevalgués la verticalitat. Tot i que aquesta verticalitat no és anunciada des d'un bon començament, com en la *GL*, no cal esperar gaire per trobar la declaració de verticalitat (pàg. 57: «lo dia que, no ser per quinas vias, / tingue novas de que lleugeras fustas / talladas en los boscos de la Betica, / mars a traves n irian a plantarhi / un brot de l arbre de la creu santissim / damunt la runa y enderrochs del temple / del sol (...)»)<sup>13</sup> La seva intenció, a jutjar pels esborranys de *Colom*, era la d'escriure un poema sobre el navegant genovès, gràcies a la gesta del qual es realitzava la voluntat de Déu de reunir els continents que havia dividit el pecat, i, per tant, la cristianització de les Índies. Una voluntat a la qual servirien d'entrebanc les infinites i secretes, encara que vanes, troballes del banyeta i els seus ajudants (Astarté, la maga Faina, etc.). Veiem-ne alguns detalls del funcionament estructural:

1 sortida (pla horitzontal), 2 intervenció del dimoni (pla vertical), 3 pla horitzontal, 4 continuació pla horitzontal; intervenció del dimoni (pla vertical), 4 intervenció del dimoni, anul·lada per la intervenció de l'àngel (pla vertical), 5 intervenció de l'àngel, Àngel-Colom (declaració de verticalitat), etc.

Des del punt de vista transcendental o simbòlic, com es veu, l'objectiu i la lluita entre els antagonistes és prou clara. Colom participa de l'objectiu que explicita i racionalitza per boca de l'àngel el que ja estava escrit en els plans de la divinitat però que Colom ignorava:

«Oh! si poguesses ésser tu l primer de dirli: «Aqueix sol que de gom a gom umple l univers ab lo resplandor de sa mirada, no es Deu ni es un ull de sa cara, sino una volva de pols perduda pels espays entre ls aixams de mons que va criarhi ab sa alenada en un principi; dels quals cada fulla, cada gra y cada átomo del pèlach de claror sense voras en que nedan, es un altre mon en que s'esgarria y se pert l anima atrevida que gosa endinsarse en la calitja de misteri que per totas bandes lo rodeja. (...) Si aixís li parlasses, tot endressan sos peus errants per la florida via de la gloria, quanta admiració t pervindria de part d aqueixa terra y de tots los homes!, quantas benediccions de part de l'Altíssim!—»<sup>14</sup>

Declaració que de fet insisteix en el que havia dit el narrador en uns versos del I cant que hem citat abans (pàg. 57).

Si la intenció de Verdaguer era la de seguir el camí que s'havia prefixat, és evident, i això ell mateix ho va veure<sup>15</sup>, que a partir del 3r. cant el poema es disparava cap a una altra banda —com solia passar als autors de llibres de

cavalleries amb poca traça per portar les brides dels cavalls de la imaginació—, amb parts excessivament llargues sobre els costums i la cosmogonia guanye. A tot aquest enfarfec, cal sumar-hi, a més a més, els capítols dedicats a l'*Atlàntida enfonsada*. La pèrdua de la tensió èpica era sobremanera evident. Quan el lector hauria arribat a la fi de l'*Atlàntida enfonsada* no hagués recordat ja quin llibre llegia ni quins eren els personatges.

Un dels entrebancs del poema èpic, que Verdaguer no va acabar d'entendre (Verdaguer, ni molts altres «romàntics», com Hugo, Lamartine, etc.), és que des d'un punt de vista estructural la narració horitzontal ha de funcionar de forma paral·lela a la vertical, és a dir que el simbolisme ha de partir de les accions o de les oposicions dels personatges de la «narració versemblant». A *Colom* manca acció èpica en el nivell horitzontal. Es dona una contaminació excessiva entre els dos nivells que fa inversemblants, si no absolutament increïbles, les accions que s'esdevenen. Així, els vaixells de Colom no tenen uns veritables enemics al seu nivell que els impedeixen de continuar el viatge, com, en el cas de Tasso, els exèrcits àrabs, i les fetilleries de la maga Armida, entre altres, constitueixen un obstacle que retarda l'acció final: la conquesta de Jerusalem. Dins *Colom* la funció de retardament s'acompleix gràcies a causes afectives (amors), naturals (tempestes), circumstancials (pèrdua d'un vaixell) i més que més sobrenaturals (la intervenció directa del dimoni), amb un predomini gairebé absolut d'aquestes últimes, un predomini, però, que no fa més que desballestar l'equilibri o, millor dit, l'isomorfisme que hauria d'existir entre els desenvolupaments de tots dos nivells del poema. I això possiblement perquè Verdaguer no va acabar de reflexionar sobre la matèria amb la qual volia operar, o bé, com em sembla força clar, pel seu caràcter poètic decididament líric.

Tot i que el jove Verdaguer va endegar una màquina èpica important i va bastir una estructura prou sòlida, si examinéssim amb detall, cosa que no farem, les accions, llur duració i, en primer lloc, el desenvolupament de les funcions narratives, ens adonaríem que la màquina èpica que intentava posar en marxa era superior a les seves forces, que brillen precisament en els moments més lírics —moments en els quals ell devia sentir molta afinitat amb la intensitat lírica de certes octaves de Tasso. Així, podríem aplicar a Verdaguer allò que Pollmann<sup>16</sup> diu de la *Légende des siècles*, que és més lírica que èpica.

I.I.

L'estructura de l'*Atlàntida*, tal com ara la coneixem, no té cap relació amb la de la *GL*. En primer lloc, com ja han dit altres estudiosos i crítics<sup>17</sup>, perquè no té veritables personatges (ni Colom, ni Alcides, ni els atlants), i tota èpica necessita d'uns personatges que desenvolupin l'acció, acció que en el cas de *L'Atlàntida* advé sense que intervinguin cap dels personatges o malgrat els seus esforços, fins i tot el meravellós o el fantàstic ha de tenir una certa versemblança, i és impossible d'imaginar un heroi, Alcides, ara alt com la meitat de la terra, ara un gegant normal que neda al mig del mar. Això,

juntament amb el magma caòtic i poc definit del llenguatge espacial, fa que el lector es perdi amb freqüència al bell mig d'aquell terrabastall. En aquest sentit, cal arreglar *L'Atlàntida* al costat d'altres epopeies romàntiques fallides, com són *La légende des siècles* de Victor Hugo i *La chute d'un ange* o *Jocelyn* de Lamartine. De fet, l'estructura del poema verdaguerià és semblant a la de *La chute d'un ange*, on el poeta entra en el poema per explicar un viatge cap a Orient amb la seva muller, viatge en què un vell, que semblava parlar «comme s'il avait assisté à la origine du monde»<sup>18</sup>, l'introdueix als misteris del món i de la vida antiga, per acabar amb un epíleg que torna al pròleg, en el qual el vell acaba la seva narració lloant Déu i els que l'escolten.

## 2

Tot i que és força plausible, com es va veient, que Verdaguer, donat el caràcter marí de Colom, trobés més inspiració en els versos d'Homer o de Virgili, no hem de deixar de banda els paral·lelismes —si no préstecs— entre els esborranys verdaguerians i l'epopeia tassiana. Respecte de *Colom*, destacarem en primer lloc un tractament del tema de l'alba molt semblant al de Tasso, i que, en canvi, no trobem ni en Virgili ni en Homer, on el motiu del matí no és gairebé res més que una fórmula fixa lligada al mite d'Aurora. Al contrari, en el cas de Tasso, l'alba esdevé una ocasió perquè l'autor desplegui un cant líric —bo i establint un cert paral·lelisme o, més ben dit, un isomorfisme, amb el contingut del cant o de les octaves que el precedeixen. Verdaguer sembla seguir els passos de Tasso. Veiem-ne, però, alguns exemples:

I, 35

Facea ne l'oriente il sol ritorno,  
sereno e luminoso oltre l'usato,  
quando co'raggi uscì del novo giorno

I, 71

Il dì seguente, allor ch'aperte sono  
del lucido oriente al sol le porte,

III, I

Già l'aura messaggiera erasi desta  
a nunziar che se ne vien l'aurora;  
ella intanto s'adorna, e l'aura testa  
di rose colte in paradiso infiora

XVI, I

Uscia omai dal molle e fresco grembo  
de la gran madre sua la notte oscura  
aure lievi portando e largo nembo

*Colom*, 81

Tan bon punt la claro de l'auba blanqui-  
nosa, que s'espargella avans de gayre en  
la llunyana mar de solixen s'escampa  
abundosa...

*Idem*, 122

I alva, l'astre daurat esparpellantse,  
ab sos patons las llagrimes aixuga  
ab que ls estels o ls angels tal vegada  
tot aguaytantla condolits l'humiren.

di sua rugiada preziosa e pura  
 e scotendo del vel l'umido lembo  
 ne spargeva i fioretti e la verdura  
 e i venticelli, dibattendo l'ali,  
 lusingavano il sonno dei mortali  
 Ed essi ogni pensier che'l di conduce  
 tuffato aveano in dolce oblio profondo.  
 (...)
 Non lunge a l'auree porte ond'esce il sole  
 è cristallina porta in oriente...

XVI, 15

Cogliam la rosa in su'l mattino adorno  
 di questo dì, che tosto il seren perde  
 cogliam d'amor la rosa: amiamo or  
 [quando  
 esser si puote riamato amando.

VII, 5

Non si destò fin che garrir gli augelli  
 non senti lieti e salutar gli albori  
 e mormorar il fiume e gli arboscelli  
 e con l'onda scherzar l'aura e coi fiori

XV, 1

Già richiamava il bel nascente raggio  
 a l'opre ogni animal ch'in terra alberga

XX, 1

Già il sole avea desti i mortali a l'opre

VIII, 1

e l'alba uscì de la magion celeste  
 con la fronte di rose o co' piè d'oro

X, 14

Quinci veggendo omai ch'Apollò inaura  
 le rose che l'aurora ha colorite

XVI, 15

Cogliam la rosa in su'l mattino adorno  
 di questio dì, che tosto il seren perde

Idem, 167

—Quant lo jorn descluca lull,  
 alla a la punta de l auba,  
 l amor ne descluca'ls meus,

Colom, 201

pus ja l aurora  
 vestida de verge y ab sa garlanda  
 de rosas y de lliris, s acosta  
 a solixent,

L'At. 113

Mes l'alba ja, a faldades sembrant perles  
 [i lliris  
 com tendra mare, guia pel braç al sol  
 [naixent  
 i a sos bes dolç, encesos i engarlandats de  
 [l'iris,  
 pels aires s'esborgeixen los núvols d'occi-  
 [dent.

Colom, 231

Tan bon punt l auba lluminosa apuntant  
 entre las boyras del cel blau, esquinsa l  
 mantell de negras hombras ab que la nit  
 encaputxava la terra, a sa llum hermosa  
 surten los mariners a passejar per l ample  
 horisso l ullada vagarosa,



També amb la nit es pot fer una confrontació semblant, tot i que la diferència entre ambdós autors rau en la consideració simbòlica d'aquest element; mentre que per a Verdaguer, normalment, la nit constitueix el moment propici per l'eixida de l'esglai i dels terrors, l'imperi del dimoni, per a Tasso, és ara repòs ara perill:

T. II, 96

Era la notte allor ch'alto riposo  
han l'onde e i venti, e pareo muto il  
[mondo

Gli animali lassi (...)

(...) ne l'oblio profondo  
sotto il silenzio de'secreti orrori

IV, 54

Sorse la notte oltra l'usato oscura,  
che sotto l'ombre amiche ne coperse,

VIII, 57

Sorgea la notte intanto, e sotto l'ali  
ricopriva del cielo i campi immensi;  
e'l sono, ozio de l'anime, oblio de' mali,  
lusingando sopra le cure e i sensi.

XIII, 3

Ma quando parte il sol, qui tosto adombra  
notte, nube, caligine ed orrore  
che rassembra infernal, che gli occhi  
[ingombra  
di cecità, ch'empie di tema il core (...)

Qui s'adunan le streghe, ed il suo vago  
con ciascuna di lor notturno viene;  
vien sovra i nembi, e chi d'un fero drago,  
e chi forma d'un irco informe tiene:  
concilio infame, che fallace imago  
suol allettar di desiato bene  
a celebrar con pompe immonde e sozze  
i profani conviti e l'empie nozze

Colom, 56

Quant per la quinta volta's vegé pondrer,  
y l'hombrivola nit, com tendra mare  
que cobricela lo bressol rodayre,  
hont en son d'angel son ninet reposa

Ídem, 108

L' hora seria dels ferestechs somnis  
de la nit, la mes fosca y solitaria,  
que espera l' assesi lluny del vilatge,  
y en sos sepulcres tufejants, las hombras  
dels enterrats pera esglayar els homes.

Ídem, 155

Mentrestant, la daurada clariana  
que l sol al pondres en finissim ròssec  
estesa deixa en la blavenca volta,  
entre enrossidas boyras purpureja,  
com una estufada cua de pago  
virolada dels mes llampants colors  
que ls angels de la pau dibuixaren  
ab tintas devalladas de la gloria,  
per punts va arronsantse en l horisso,  
fins de xica apareixer d'una nina  
que s hi anegas la rossa cabellera;  
alla d alla se fon entre llunyanas ayguas, y  
ab sa blavenca  
mantellina encrostissada d'estels,  
la nit acotxa l adormida terra.

Ídem, 228

A l hora fosca de la nit en que'l llop cerber  
d ulls esbarriats, enfeixuguintse ab la  
sanch d anyells y ovelles que degolla, va  
arrimantlos a la paret pera servirse n d  
escala y sortirse del ba luart de la masia, y  
l eyna del assassi, encara mes salvatge, a

l'esgarrifosa llum d'un bras de criatura no  
nada que encengue pera adormir-lo, s'  
enfonsa al cor del innocent; a l'hora en  
que s'esmaginen tots los crims, las bruixas  
escampan per l'encontrada sas malifetas y  
ls infernals esperits y las fantasmas surten  
a esglayar la terra<sup>19</sup>

El crepuscle és per a Tasso l'entrada a la nit, i aquesta, al seu torn, representa gairebé sempre la inactivitat, fora dels últims versos citats (XIII, 3), però és perquè acompanya l'escena en què el mag encanta el bosc i, per fer-ho, convoca els esperits del mal, etc. En tot cas, com podem veure, algunes de les descripcions que Verdaguer fa del crepuscle poden sortir de les que Tasso fa de l'alba (de fet popularment hom parla de crepuscle matutí i de crepuscle vespertí). Cal dir, abans d'acabar aquest apartat, que en el cas de Tasso la funció de la nit i el dia constitueixen unes marques temporals que ajuden a la versemblança, mentre que en el cas de Verdaguer la qüestió és en el *Colom* un xic més arbitrària, i inexistent en *L'Atlàntida* on de fet no trobem gairebé cap marca temporal<sup>20</sup>.

Si examinem ara, seguint el desplegament del text, alguns passatges de *Colom* trobarem altres elements relacionables amb el poema tassià.

A la pàgina 63 de *Colom*, parla l'àngel d'Espanya, que té una intervenció molt semblant a l'arcàngel Miquel del cant IX, 58-59, de *GL*, encara que en aquesta última obra és Déu qui encarrega a l'arcàngel la defensa dels croats, mentre que a *Colom* és el mateix àngel que es presenta davant Colom; amb tot, la funció és la mateixa:

T.      «Non vedi or come s'armi  
contra la mia fedel diletta greggia  
l'empia schera d'Averno, en insin del  
[fondo  
de le sue morti a turbar sorga il mondo?

Va, dille tu che lasci omai le cure  
de la guerra a i guerrier, cui ciò conviene,  
né il regno de' viventi, né le pure  
piaggie del ciel conturbi ad avenene.  
Torni a le notti d'Acheronte oscure.  
suo degno albergo, a le sue giuste pene;  
quivi se stessa e l'anime d'abisso  
cruci. Così comando e così ho fisso.»

*Colom*, 68-69

—Quina n vol fer, ara a la nit? que  
[cerca?

Pude creu, miserable!, ab sa alienada  
los barcos enfonsar que empeny y guia  
la ma de tot un Deu? (...)

(...)      Vaig a dirli  
que encara estima al mon, (...)  
(...)      I ull ab que l vetlla  
sempre badat està— (...)  
(...)

—Ves, malchit de Deu, vesten al regne  
dels plors y fochs de sofre que t pertoca  
y daixa de glatir la sanch del heroe  
del cel y de la terra estimadissim,  
pus seran endevades tos esforços.—

També l'escena en què l'àngel d'Espanya venç el diable en el moment en el qual fa veure a Colom, des de les altures, la terra que ha de trepitjar (pàgs. 72-79), està modelada sobre dos moments de la *GL*: l'episodi en què (I, 16-17) l'arcàngel Gabriel anuncia a Godofredo —del qual, com veurem, la figura de Colom recull més d'una característica— que Déu l'ha elegit perquè sigui «lor duce» en l'alliberament de «Gerusalem soggetta». Aquesta visió li dona forces per presentar-se davant els seus companys croats i impulsar-los a l'empresa alliberadora. La mateixa cosa veiem que passa a Colom quan l'àngel d'Espanya li ensenya el nou continent (la pintura del qual agafa trets de la Jerusalem de l'*Apocalipsi*), fet que l'omplirà de coratge per no defallir davant les envestides i els atacs de l'Infern i les dificultats del viatge. L'altre episodi del qual es nodreix aquell passatge de *Colom* és el Cant XIV, 35 i ss. de la *GL* en què «un vecchio onesto» (una mena de Cató, en el Purg. II, 119, de Dante) explica a Carlo i Ugualdo allò que ha de fer per arribar al jardí d'Armida on aquesta té segrestat Rinaldo. És el mateix vell el qui pronuncia la frase «Quanto, oh quanto del'opra anco vi resta!», que sortirà de la boca de l'Àngel, en el *Colom*: «Quantas penas t esperan, o Cristofor». També en aquestes mateixes pàgines, Verdaguer treu a col·lació un tema que ja era present al Cant XV de la *GL*, i és el de la fama de Colom un cop aconseguida l'empresa:

Tu spiegherai, Colombo, a un nuovo polo  
lontane si le fortunate antenne  
ch'a pena seguirà con gli occhi il volo  
la fama c'ha mille occhi e mille penne.  
Canti ella Alcide e Bacco, e di te solo  
basti a i posteri tuoi ch'alquanto accenne.  
ché quel poco darà lunga memoria  
di poema dignissima e d'istoria.

Idea que Verdaguer recull a la pàgina 78 de *Colom*:

«Si aixís parlasses, tot endressan tos peus errants per la florida via  
de la gloria, quanta admiració t pervindria de part d aqueixa terra  
y de tots los homes!, quantas benediccions de part de l'Altíssim!»

Important i rellevant és també el paral·lelisme que s'observa entre les figures de Godofredo i Colom. Ja he dit que són ambdós caps els qui reben la nova de Déu —mitjançant una visió— i saben quina és la voluntat del cel. En ambdós casos, la visió els dona el poder taumatúrgic de no caure en els paranys del banyeta. Per exemple, en el cas de Godofredo, quan Armida (Cant IV, 65-67), servint-se de la seva irresistible bellesa, vol enredar els cavallers cristians que acompanyen «il Buglione»; també Colom resisteix en solitari els embats del mal, ordits per Astarté, la qual ha transformat la venjativa germana de Faina en el doble exacte d'aquesta per tal d'aconseguir enganyar Ruiz i la tripulació, cosa que reïx, amb l'excepció de Colom (pàgs. 237-238).

En el mateix cant de la *GL* que acabem de citar, Armida (IV, 63) promet a Godofredo el seu regne si ell l'ajuda a destruir aquells que se n'apoderaren; una cosa semblant fa la germana de Faina, la maga, la qual, transformada en

Faina, promet a Colom i a tots els mariners les millors coses, però, com ja he dit, el navegant genovès les rebutja.

Faina, l'enamorada de Ruiz i amb el qual tingué un fill, reuneix d'alguna manera elements de l'Erminia tassiana, sobretot en aquella escena en què plora al costat d'una font bo i explicant la seva vida dissortada d'ençà que el fat i la innocència, juntament amb l'atracció envers Ruiz, la portaren a trair marit i pàtria «per un gust que ja passà». El seu desesper, les seves ganes de tornar a veure Ruiz, s'assemblen a les que expressa Erminia en els cants VI i VII de la *GL*, cant aquest últim que l'art de Tasso va convertir en un poema pastoral.

Quan Faina puja cap al volcà, Verdaguer descriu la seva malaurada heroïna (pàg. 120) amb un to molt semblant al que fa servir Tasso per a caracteritzar la cànida enamorada de Tancredi, Erminia (VII). Amb tot, Faina és molt més tràgica, perquè tantost el lector intueix que està condemnada a morir, per tal com és adúltera, cosa que no passa amb la sofridora presència d'Erminia, exemple d'amant callada i soferta que a la fi obté el desitjat guardó.

Abans de cloure aquest breu apartat de notes sobre els paral·lelismes entre la *GL* i els esborranys de *Colom*, cal subratllar que els versos amb què el poeta de Folgueroles inicià la redacció d'aquest poema són tots decasil·labs, el metre que utilitzà Tasso, per bé que Verdaguer no distribueix els versos en octaves reials, com ho havien fet gran part dels autors de poemes èpics, seguint les petjades d'Ariosto i de Tasso (pensem en el *Colón* de Campoamor, escrit en octaves reials i amb la mateixa combinació de ritmes que la *GL* de Tasso).

## 2.1.

En abandonar el projecte del *Colom*, Verdaguer deixà de banda també la poètica tradicional de l'epopeia i entrà de ple en els gustos de la seva època<sup>21</sup>, seguint, com he observat abans, el paradigma d'Hugo i, sobretot, de Lamartine. Amb tot, cal dir que els temes de *Colom* i de *L'Atlàntida* es troben presents també, encara que reduïts a meres al·lusions, en els cants XIV-XVI de la *GL*, que devien ser els que Verdaguer va llegir amb més interès i atenció en el període de composició de *L'Atlàntida*. En aquells cants, en efecte, Tasso toca aquests motius amb unes breus pinzellades, sense entrar-hi a fons com ho farà Verdaguer. Així que la relació que podem establir entre ambdues posicions ha de ser la mateixa que existeix entre la cèl·lula i el cos desil·lorat d'un adolescent. Passem a veure alguns d'aquests elements.

La figura de Colom només apareix en les octaves 29-32 del Cant XV de la *GL* on Fortuna explica a Carlo i Ubaldo que, en un futur, «la fé di Piero / fiavi introdotta ed ogni civil arte» al Nou Món, al temps que uns mariners «industri», superant les columnes d'Hèrcules, circumnavegaran la terra:

Fia che'l più ardito allor di tutti i legni  
quanto circonda il mar circondi i lustri,  
e la terra misuri, immensa mole,  
vittorioso ed emulo del sole.»

idea que Verdaguer pot haver recollit, bé que dins la simbologia pròpia dels Atlants, en els versos de la *Conclusió* (pàg. 136)<sup>22</sup>:

¿Tu lligaries,  
gegant de les darreres profecies,  
de la terra els extrems com un mantell?  
Missatger de l'Altíssim, vés; de l'ona  
quí, per traure't a port, un pal te dona,  
per traure-hi un món bé et donarà un vaixell.

—Sí, me'l darà— respon-li—, i per haver-la  
dels palaus de Neptú la millor perla,  
jo tornaré a l'Atlàntic a pontar.

Versos que també troben un cert eco en les octaves 39-40 del Cant XV de la *GL* en què Fortuna explica a Carlo i Ubaldo que Déu ha previst i desitjat el descobriment del nou món:

ch'ancor vòlto non è lo spazio intero  
ch'al grande scoprimento ha fisso Dio,  
né lece a voi da l'oceano profondo  
recar vera notizia al vostro mondo.<sup>23</sup>

En el Cant primer de *L'Atlàntida*, el vell —substitut del diable dels esborranys de *Colom*<sup>24</sup>— que ensinistra Colom sobre el continent desaparegut, és el mateix vell que en el Cant XIV (33 i ss) de la *GL* presenta, com ja hem vist, a Carlo i Ubaldo l'amagatall on es troba tancat Rinaldo: el jardí d'Armida. El vell verdaguerià, que «semblava el Geni de l'Atlàntic» i, per tant, un àngel, recull els trets del «vecchio onesto» que s'apareix als dos navegants, «coronato di faggio, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto». També els finals de les respectives intervencions tenen trets comuns:

XIV, 79

Così lor disse, e il menò dopoi  
ove essi avean la notte a far soggiorno.  
Ivi lasciando lor lieti e pensosi,  
si ritrasse il buon vecchio a i suoi riposi

*At.*, 35

Fineix als llavis del bon vell la història,  
i, com dormint lo somni de la glòria,  
l'inspirat mariner no li respon,  
és que, envolt amb la boira del misteri,  
amb celsties i llum d'altre hemisferi,  
dintre sa pensa rodolava un món.

Vell que, com ja he dit abans, és el mateix que guia el poeta, «pelerin de l'absolu», pel món antic del Lìban, en el poema de Lamartine, *La chute d'un ange*, escrit en alexandrins.

Ara que el vell en acomiadar-se ens retorna el pròleg, voldria recordar una diferència important pel que fa al concepte de poema èpic i que copsem en les dues maneres diverses amb les quals el mateix poeta —en el cas de *GL*— i el vell narrador —en el cas de *L'Atlàntida*— demanen auxili als poders ultraterrenals per poder arribar al final de la història. Tasso prega a la musa que l'il·lumini en l'escriptura del que s'ha proposat («Canto l'arme pietose e'l capitano...»):

O Musa, tu che di caduchi allori  
 non circondi la fronde in Elicon,  
 ma su nel cielo infra i beati cori  
 hai di stelle immortali aurea corona,  
 tu spira al petto mio celesti ardori,  
 tu rischiara il mio canto, e tu perdona  
 s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte  
 d'altri dilette, che de' tuoi, le carte.

(Cal dir, però, que la musa de Tasso no correspon a la que inspirava la poesia pagana, sinó que té connotacions clarament cristianes). Mentre Verdaguer —que dona un pas més en la cristianització de l'epopeia puix que demana auxili a Déu: «Senyor de les venjances, donau alè a mon càntic, / i diré el colp terrible (...)» (pàg. 38)— posa l'accent en el caràcter oral (*diré*) de la seva narració. La diferència entre ambdós poetes rau en el fet que l'un pertany a l'èpica escrita, mentre que l'altre s'inclou, en certa manera, dins l'èpica oral. Aquí, però, no em puc entretenir a examinar les conseqüències pràctiques d'aquestes opcions.

Pel que fa al mite d'Alcídes. Tasso fa parlar a Fortuna sobre la qüestió de la separació de la terra que unia Àfrica i Europa (Libia i Hespèrides)<sup>25</sup> (XV, 22):

Son già là dove il mar fra la terra inonda  
 per via ch'esser d'Alcide opra si finse;  
 e forse è ver ch'una continua sponda  
 fosse, ch'alta ruina in due distinse.  
 Passovi a forza l'oceano, e l'onda  
 Abila quinci e quindi Calpe spinse;  
 Spagna e Libia partio con foce angusta:  
 tanto mutar può lunga età vetusta!

Octava a la qual Verdaguer respon amb dues quartetes d'alexandrins (pàg. 117):

Llavors lo Geni embeina l'espasa abismadora.  
 Com donà el colp terrible mon llavi no sap dir;  
 podria sols contar-ho sa veu retronadora  
 que no oirà altra volta lo món fins a morir.

Mes vet aquí de l'Àfrica l'Europa desjuniada,  
 entre elles mentres colca les mars un mar major,  
 i esbranca la terra, en dues migpartida,  
 per nous volcans esbrava les flames de son cor.<sup>26</sup>

Tots dos poetes, però, segueixen de més lluny o de més a prop Virgili (*En.* III, 414-419).

Pel que fa al mite d'Alcídes captiu d'Iole també Tasso el descriu (XVI, 3) en un moment que constitueix el correlat mític de l'empresonament de Rinaldo en el jardí d'Armida, però de poc ens serveix aquest episodi si no és per a una pura referència tòpica (espacial) perquè, dins *L'Atlàntida*, Alcides

no és presoner d'Heperis ni aquesta és l'agent del mal, sinó una mare els fills de la qual han corromput el país. Tanmateix el jardí d'Armida constitueix possiblement un dels models de la llar dels Atlants tingut en compte per Verdaguer.

On tal vegada sentim ecos i fins i tot copsem manlleus, una mica transformats però encara evidents, és en les escenes en què Verdaguer descriu *La catarata*. Així, per exemple, on parla d'Alcídes (pàg. 74):

D'açò a través, de cadavres de pobles i boscuries  
que bullen amb los núvols en tufejan barreig,  
camina i neda Alcides vers l'hort de les cantúries,  
de morses i tremelgues i catxalots rebeig.

com en parla Tasso (XV, 25):

«Ercole, poi ch'uccisi i mostri  
abbe di Libia e del paese ispano,  
e tutti scòrsi e vinti i lidi vostri»,<sup>27</sup>

o en el Cant XVI, 71:

Calca le nubi e tratta l'aure a volo,  
cinta di nemi e turbini sonori,  
passa i lidi soggetti a l'altro polo  
e le terre d'ignoti abitatori;  
passa d'Alcide i termini, ne'l suolo  
appressa de gli Espèri o quel de'Mori (...)

En el mateix cant «quint» (*La catarata*) hi ha un vers que comença amb un seguit de noms de rius («Lo Volga, el Rose, el Ganges, amb llurs sorrals i roques / cent rius sembla que hi tomben en torb descabellat;») que ens porta a la memòria els primers versos de l'octava 33, cant XIV («E veder ponno onde il Po nasca e onde / Idaspe, Gange, Eufrate, Istro derivi, / ond'esca pria la Tana; e non asconde / gli occulti suoi principi il Nilo quivi.»), o bé l'octava 8, Cant XVIII («Che'l Nilo o'l Gange o l'oceano profondo»).

Podríem pensar que és en la descripció dels jardins del paradís que és l'Atlàntida on s'haurien de trobar més elements de contacte amb el poema tassà i amb el seu antecessor virgilià, *Eneida*, llibre VI; però a diferència d'aquests dos grans poetes èpics, Verdaguer no acaba mai de dibuixar amb precisió dels contorns d'aquesta Atlàntida i el lector no sap exactament com és (el cert és que no parla del laberint, motiu central en Tasso i en Virgili); amb tot és força segur que segueix els models de les descripcions de l'Atlàntida que consultà mentre bastia el poema. Malgrat això, aquí i allà esparços es copsen, de vegades clarament i d'altres vagament, tons, préstecs i ecos de la descripció que del jardí d'Armida fan el vell (Cant XIV), Fortuna (Cant XV) i el poeta (Cant XVI). Així les «bardisses de murtra», els «cinamoms», els «poncemers altívols», els «cirerers» que «s'hi gronxen», els «rieronets» que «hi llisquen», «l'aucell del paradís», els «lenticles en flor encorbetats», «lo taronger, que sembla, groguísim, amb sa fruita, / tot un cel d'esmaragdes amb sa estelada d'or», recorden els «ligustri», els «cigli» i les «rose» «le quali

fiorian per aquele piaggie amene, / con nov'arte congiunte, indi compose / lente ma tenecissime catene», «il bel giardin» que s'obre (XVI, 9), les figues, les pomes, els raïms. I sobretot aquell vers en què «los aires apetonen mig embeguts de mel», que fa venir a la memòria aquells altres: «e qui d'or l'have / e di piropo e già di nêttar grave».

També el «lleig drac» i els «brúfols i ferotges lleons» de Verdaguer tenen un paral·lelisme en l'obra tassiana (XIV, 73)

A piè del monte ove la manga alberga,  
sibilando strisciar nove pitoni  
e cinghiali arrizzar l'aspre lor terga  
ed aprip la gran bocca orsi e leoni  
vedrete;»

I ja que parlem de lleons, cal dir que tant Tasso com Verdaguer recorden l'episodi en què Hèrcules es vestí amb una pell de lleó per agafar les fruites d'or del jardí de les Hespèrides:

*At.*, 51

De sobte en ses joguines i riure infantívol  
d'un lleó amb la despulla coberta a l'héroè han vist;  
son pit d'atleta i aire guerrer i pagesívol  
ensem que les encisa les deixa amb lo cor trist.

*GL XVI*, 3:

e indosso ha il cuoio del leon, che sembra  
ruvido troppo a si tenere membra.

Destacarem dins aquest apartat d'obstacles —que, val a dir-ho, no són tals dins *L'Atlàntida* per tal com l'heroi, Alcides, és més potent, més fort i més gran que qualsevol rival, perill o enemic, i d'aquí la pèrdua de caràcter èpic que pateix el poema— la figura de Gerió, monstre de tres caps, tres cossos i tres ales, que Tasso només cita un cop (IV, 5) en el cant en què l'esperit del mal convoca totes les seves potències, bo i seguint el model de Virgili (*En*, VI, 277-289); Verdaguer no imita cap dels dos perquè dóna al personatge un paper més important, encara que confús, en la funció d'obstacle del projecte d'Alcides.

A tall de conclusió, evidentment provisional, d'aquestes notes, em sembla que, tot i sabent —com sabem— que l'obra de Tasso era present en la gènesi de *L'Atlàntida*, la veritat és que, comptat i debatut, ja sigui a causa de la pressió de l'estètica romàntica dominant, ja de la inexperiència del poeta i de la seva bullida extremadament lírica, de poc li va servir per crear un veritable poema èpic. Cal dir, però, que l'empremta del poeta de Sorrento es fa sentir sovint en els moments en què Verdaguer deixa anar la seva vena lírica tant pel que fa a la descripció dels personatges com dels paisatges.



## Notes

1. *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol I (1865-1877), transcripció i notes per J. M. de Casacuberta, Barcelona, 1959, pàg. 45.

2. *Ibid.*, pàg. 48.

3. Torquato TASSO, *La Gerusalemme Liberata. Aminta*, París, 1876 (en italià). Al començament hi ha un segell que diu «Premi de la Exma. Diputació Provincial de Barcelona' D. Jacinto Verdaguer, pbro., autor del poema «L'Atlàntida», presentada en lo concurs de aquest any, Barcelona 7 de maig de 1877». En aquest mateix premi li regalaren també *Le paradis perdu* de Milton, amb l'epíleg de Chateaubriand «Essai sur la littérature anglaise».

4. J. COLLELL, article de resposta a Serra i Boldú, publicat a la «Gazeta de Vic», 1924.

5. *Epistolari...*, vol. IV (1883-1885). Transcripció i notes per J. M. de Casacuberta i J. Torrent i Fàbregas, Barcelona, 1974, pàg. 180.

6. J. TASSO, *Jerusalem libertada*, Traducida en prosa del italiano adicionada con la vida del Tasso y las notas heas sacadas de los cronistas de las cruzadas y de los hres árabes de s. XI con que enriquece Mazuy, M. A. su versión, por Rubió, D. Joaquín, Barcelona, 1842. «Cuatro son —escriu Rubió en el pròleg— las versiones que tenemos de la Jerusalem Libertada, tres de ellas en verso» (...) són las de «Sedeño, Sas, Caamaño y Ribot» (pàgs. VII-VIII).

7. Vegeu Joaquín Arce, *Tasso y la poesia española*, Barcelona, 1973, pàg. 38.

8. J. SUREDA i BLANES, *Costa i Llobera i Verdaguer*, «Randa» 10, 1980.

9. Cito per l'edició *Escrits inèdits de Jacint Verdaguer*, Vol. II (*Colom*), transcripció i estudi per Joan Torrent i Fàbregas, Barcelona, 1978.

10. La bibliografia poètica sobre el tema és extensíssima; recordarem entre altres *Oda al Atlàntico* de Tomás Morales, *Colón de Zorrilla*, *La canción de las sirenas* de González Martínez, totes tres escrites en versos alexandrins i, sobretot, *Colón* de Campoamor, escrit en decasíl·labs agrupats en octaves reials, el tema del qual, però, tot i el desgavell estructural que també afectà Campoamor, se ceneix perfectament al projecte de Verdaguer, i podia haver estat motiu suficient perquè, en llegir-lo, el nostre poeta hauria deixat de banda el poema sobre Colom.

11. Faig servir la terminologia de Leo Pollmann, *La épica en las literatura románicas*, Barcelona. 1973.

12. Cito per l'edició Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, 2 vols. a cura de Marziano Guglielminetti, Milà 1979<sup>3</sup>.

13. La verticalitat de *Colom* també és palesa en la descripció que l'àngel (pàg. 77) fa d'Amèrica (amb els mateixos termes que la Jerusalem de l'*Apocalipsi*), una descripció molt semblant a la que Tasso fa de la Ciutat Santa o a la que farà, temps a venir, Claudel (*Livre de Christophe Colón*), tot i que, en aquest últim cas, l'objectiu veritable és el cel.

14. Aquest fragment podria estar inspirat en l'octava 29 del cant XV de la *Gl.* en què Fortuna explica a Carlo i Ubaldo que, en un futur, «la fé di Piero / fiavi introdotta ed ogni civil arte; / né già sempre sarà che la via lunga / questi da'vostri popoli disgiunga». Amb tot, pel que fa al Tasso, el tema de Colom no és més que una divagació marginal, però que serveix perquè el lector se situï en un món pre-copernicà.

Pel que fa a la gesta de Colom, el tema és molt més clar en el Cant XVI, 4, del poema *Colón* de Campoamor: «Ex dios del cielo, —continuó—, —camina; / Verás surgir, de entre hordas de verdades, / De todas las naciones la doctrina, / y la moral de todas las edades. / Verás también, hoy de Colón arruina / De vuestro falsos cultos las

deidades, / Que es la justicia la pasión mas tierna, / que es la virtud la religión eterna» Caldria estudiar la possibilitat bastant probable (Campoamor publicà *Colón* l'any 1853, i era el poeta més famós de l'època; vegeu, J. M. Cossio, *Cinuenta años de poesia española (1850-1900)*, que Verdaguer conegués el poema campoamorià i l'efecte que tingué en la decisió d'arraconar *Colom*. De fet, en la seva biblioteca personal hi ha un exemplar de *Colón*, que, però, és del 1882.

15. Carta a Milà i Fontanals, estiu o començaments de tardor de 1867, des de Can Tona: «¿Pren massa aixamplada'l poema en lo ters cant y ls dos altres que'l segueixen? ¿Es massa llarg l'episodi de Fayna en ells inclòs?» (*Epistolari...*, vol I, pags. 59-60).

16. POLLMAN, *op. cit.*, pàg. 226.

17. Pere BOHIGAS, «Notes sobre la composició i estructura de l'*Atlántida*», Real Acadèmia de bones lletres. Barcelona, 1958; Miquel Costa i Llobera, vegeu Josep Sureda i Blanes, *op. cit.*

18. León Cellier, *L'épopée humanitaire et les grand mythes romantiques*. Paris, 1971, pàg. 196.

19. Vegeu també pàg. 68.

20. P. Bohigas, *op. cit.*

21. Vegeu Leo Pollmann, *op. cit.* (pàgs. 215-247) i Leo Cellier, *op. cit.*

22. Cito per l'edició: Verdaguer, *L'Atlántida*, Barcelona, 1979.

23. Podem afegir, a més, les octaves 30-31, del Cant XV:

Tempo verrà che fian d'Ercole i segni  
favola vile a i naviganti industri.  
e i mar riposti or senza nome, e i regni  
ignoti ancor tra voi saranno illustri.  
Fia che'l più ardito allor di tutti i legni  
quanto circonda il mar circondi i lustri,  
e la terra misuri, immensa mole,  
vittorioso ed emulo del sole.

Un uom dela Liguria avrà ardimento  
a l'incognito corso esporsi in prima;  
né'l minaccievol fremito del vento,  
né'l inospito mar, né'l dubbio clima,  
né d'atro di periglio o di spavento  
più grave e formidabile or si stima,  
faran che'l generoso entro a i divieti  
d'Abila angusti l'alta mente accheti.

24. Canvia, per tant, la funció del narrador d'aquest episodi, fent que d'obstacle passi a ser incentiu i previsió del caràcter simbòlic de l'aventura colombiana.

25. Mentre Virgili considera que Hespèria és Itàlia, Tasso situa aquest mite en terres ibèriques.

26. És curiós que tant en l'estrofa que segueix la de Tasso, com en la que segueix les de Verdaguer, es trobin dues paraules amb el mateix morfema: «orto» (Tasso), «hortolà» (Verdaguer).

27. Ecos d'aquests versos ressonen també a l'estrofa de la pàgina 52:

De Líbia arrabassàrem Harpies i Amazones...